

# CAECILIA.

## Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLIII. Jahrg.

St. Francis, Wis., Mai 1916.

No. 5

### Das Kirchenlied und unsere Englischen Gesangbuecher.

(Fortsetzung)

Was die Musik angeht, so gilt von den meisten amerikanischen Gesangbüchern, was James Britten, in *The Month*, Nov. 1915, von den britischen bezüglich ihrer Texte sagt, dass mit wenigen Ausnahmen sentimentales Zeug all unsere Bücher veranstaltet. Es ist allerdings schwer, einem Menschen, der von Jugend auf mit unkirchlicher, weltlicher und meist ganz trivialer Musik aufgewachsen ist, klar zu machen, was kirchliche Musik ist und was dagegen unkirchliche, unpassende Musik ist, lässt sich ja betreffend Empfindungsgehalt und Schönheit der Musik, auch wo der Wert oder Unwert ganz sicher feststeht, überhaupt nichts mathematisch beweisen, am allerwenigsten einem verdorbenen Geschmack oder Leuten gegenüber, die vielleicht niemals ernstlich über die Mission der Musik überhaupt und der kirchlichen im besondern nachgedacht haben, letzters als eine Nebensache, ja vielleicht sogar als ein notwendiges Uebel ansehen. Einige der charakteristischen Merkmale in vielen unserer Gesangbücher sind jedoch derart, dass auch der Gleichgültigste und Störrigste nachdenklich werden muss. Ich beziehe mich hier auf die von P. Bonvin in dem Zitat zu Anfang dieses Aufsatzes hervorgehobenen Tatsachen der Verwendung von weltlichen Weisen, von Tyroler Jodler, gekürzten Opernarien, etc. Abgesehen von der Ablenkung der Phantasie des Hörers auf weltliche Szenen und Erinnerungen hin kann doch z. B. ihrem Ausdruck nach unmöglich kirchlich sein die Melodie, nach welcher in Mozarts "Zauberflöte" die schwarzen Sklaven des Monostatos, als Papageno ihnen auf seinem Glockenspiel aufspielt, ihre Tänze und komischen Sprünge ausführen; und doch kann man diese Melodie in England und hier in Amerika mit liturgischem Texte versehen beim Gottesdienste hören. Trotz aller Tradition und des Ansehens mancher gut meinender Dichter und Musiker bleibt solches und ähnliches objektiv unpassend in der Kirche. Nichts destoweniger ist die Verwendung weltlicher Melodien verteidigt oder entschuldigt worden. Ein Beispiel fährt der schon erwähnte J. Britton (l. c.) an: P. Faber hatte zur als "Patrick's Day" bekannten Volksmelodie sein Lied "All praise to St. Pat-

rick" geschrieben. Dr. Terry (Chordirigent an der Westminster Kathedrale, London) meint: "Die Kritik wird dieser Weise gegenüber durch die Tatsache entwaffnet, dass Faber seine Verse für sie geschrieben hat." "Aus demselben Grunde," entgegnet jedoch Britton, "könnte die Aufnahme anderer Volksweisen verteidigt werden, z. B., "The girl I left behind me," für welche, wie für noch andere ähnlichen Charaktere, Faber Texte verfasst hat."

Vielleicht macht hier jemand den Einwand: Manche von den besten unserer alten kirchlichen Volksweisen sind dem weltlichen Volksliede, vielfach dem Liebesliede entlehnt, z. B. die "wundervolle, unerschöpflich tiefe Melodie "O Sacred Head surrounded by crown of piercing thorn," (Hosanna, No. 50); warum sollte, was ehemals möglich war, nicht auch heute noch möglich sein? Die Antwort darauf geben Drevés und Bäumker: Weil die Melodien des weltlichen Volksliedes von damals sich ganz anders zum Kirchenliede verhielten als heute. Das Volk bildete im Mittelalter seine Melodien nach Analogie der Gesänge, welche es in der Kirche hörte, und in denselben alten Kirchen-tonarten, innerhalb deren die Kirchengesänge sich bewegten. Man trenne nur einmal bei den alten Volksliedern Melodie und Text und frage sich, ob die Melodie einem geistlichen oder weltlichen Text angehöre, so wird man bei vielen eine Entscheidung nicht treffen können. Von dem modernen Volksliede und der Zeit seit Ausgang des 17. Jahrhunderts lässt sich das gerade Gegenteil behaupten, dass nämlich das Volk die Melodien zu seinen Kirchenliedern denen ablauschte, die es ausser der Kirche hörte und sang. Das weltliche Volkslied hatte sich aber damals von der Kirche emanzipiert und einen spezifisch weltlichen Charakter angenommen.

Da wir uns doch einmal mit Einwänden befassen, so lasst uns hier mit Drevés gleich noch einen andern berücksichtigen, der sich gegen eine gesunde Reform unserer Gesangbücher richtet: "Aber das Volk liebt einmal diese Lieder; was ihm zum Ersatz geboten werden soll, wird ihm nicht recht sein." Allerdings liebt das Volk auch "rag-time"; allerdings haben unsere Künstler leider nur zu oft und zum grössten Schaden unserer Kunst erfahren, dass gerade das Wertlose und Triviale den Beifall der Massen hat. Ist es nicht ein fast unfehlbares

Kriterium geworden, dass, was dem Volke gefällt, künstlerisch verwerflich, was wahrhaft mustergiltig, dem Volke gleichgültig ist? Des Volkes Geschmack ist vielfach verdorben. Und doch ist es damit wieder nicht so schlimm und aussichtslos, als es scheint, und es würde von Kurzsichtigkeit und Kleinmut zeugen, wollte man hier die Hoffnung aufgeben. Sehen wir heutzutage nicht oft bei Volkskonzerten hunderte aus der arbeitenden Klasse mit sichtlichem Wohlgefallen und Genuss selbst den tiefgründigsten und edelsten Wagnerischen Orchesterkompositionen lauschen? In unserer Sache muss man nach dem Grundsatz verfahren: Aus den Augen, aus dem Sinn. Gebe man dem Volke das Bessere in die Hand, lasse man ihm Zeit, seinen ersten Unwillen zu verdauen, sich allmählich in das Neue einzufügen, und es wird ein weiteres Bedürfnis sich bald gar nicht geltend machen. Aber, genau besehen, und aufrichtig gesprochen: das Volk ist bei diesem Einwand nur ein vorgeschobener Posten; die Hauptgegner der echten Kirchenmusik findet man erfahrungsmässig weniger beim schlichten Volk, als bei den halbgebildeten Musikdilettanten und leider in gewissen Kreisen, von denen man eine Gegnerschaft gegen das wahrhaft Kirchliche, am allerwenigsten erwarten sollte. Sapienti sat. Der ganze Einwand fällt übrigens hier in Amerika von selbst zusammen. Wer singt denn eigentlich hierzulande Kirchenlieder? Das Volk, die ganze Gemeinde? Nein, mit verschwindenden Ausnahmen und abgerechnet von einem "Holy God, we praise Thy name" bei seltenen Gelegenheiten, sind es nur die Schulkinder, die Kirchenlieder singen; Schulkinder aber erheben den obigen Einwand nicht; bei dem fortwährenden Wechsel im Schülerpersonal wissen die kleinen Sänger bald nicht mehr, welche Lieder noch vor kurzem gesungen wurden. Mit Schulkindern kann man in unserer Sache machen was man will. Hat man aber einmal bei der Jugend einen guten Geschmack erzielt, so wird letzterer sich wahrscheinlich auch im späteren Alter erhalten.

Mit der Frage der Kirchlichkeit oder des für den Kirchengebrauch Passenden ist einigermaßen verbunden diejenige der Verwendung der von Protestanten benutzten oder von ihnen verfassten Melodien und Texte. Es gibt Gesangbuchverfasser, die solche Nummern, ja selbst Uebersetzungen der liturgischen Hymnen der Kirche oder z. B. des "Caput cruentatum" (O Sacred Head, etc.) des hl. Bernhard, wenn sie von Protestanten stammen, absolut ausschliessen. Fordert das die Kirche? Nicht, dass wir es wüssten. Was ist von dieser Sache zu halten? Hören wir Dreves: "Was die protestantischen Lieder angeht, sagt er, so muss als

erste und unumstössliche Regel feststehen, dass vorreformatische Lieder, die bei der Kirchentrennung der jüngere Sohn als sein Erbteil mit in die Fremde nahm, deshalb nicht dürfen von uns aufgegeben werden. Einmal ist ja dafür ein Grund schlechterdings nicht einzusehen, und sodann würden wir uns dadurch gerade der allerbesten und süssesten Volkslieder berauben müssen." In lutherischen Kirchen werden gregorianische Melodien benutzt; soll deshalb etwa die Kirche ihre ureigenste Musik über Bord werfen?

"Aber selbst dagegen, dass einzelne Liedertexte, die erwiesenermassen protestantischen Ursprungs sind, sich bei uns einbürgern, ist vernünftigerweise kaum etwas einzuwenden. Diese Toleranz gilt natürlich nicht jenen Liedern, die entweder häretisch oder häretisch gefärbt sind, noch auch von jenen, die als ursprüngliche Kampfes- oder Bekenntnislieder ihre Spitze gegen die alte Kirche kehren." "Dagegen ist nichts zu erinnern, dass besonders wertvolle Lieder, die seit langem in katholische Sammlungen aufgenommen wurden (und so nun praktisch katholisches Eigentum geworden sind), darin verbleiben." "Leichter noch kann man sich natürlich erlauben, eine *Weise* (Melodie) protestantischen Ursprungs, zu entlehnen." Witt, der grosse Erneuerer der Kirchenmusik, und andere eifrige und rechtgläubige Kirchenmusiker haben z. B. des Protestant Hans Leo Haslers schöne Messe "Dixit Maria" neu herausgegeben, bzw. zur Aufführung warm empfohlen, und diese "protestantische" Messkomposition wird denn auch gerade von den kirchlichst gesinnten Cathedralchören Europas beim offiziellen Gottesdienst gesungen; niemand hat je dagegen protestiert; warum sollte dem gegenüber bei einer ausserliturgischen Andacht eine von einem protestantischen Komponisten geschaffene fromme Melodie nicht gesungen werden dürfen?

### Church Music.

From the German of M. Blaschitz by  
A. Lohmann.

What induces me to write on this subject? Not the unjustifiable disdain that so many musicians show for this branch of art, nor even the shallow and generally not very happy comment one hears from the laity. No, my attempt to present some clear ideas on this subject is prompted by the strange and oftentimes incorrect views that are so often advanced by church musicians of the present day.

What do we mean by church music? All compositions intended for divine service in church. In this brief answer there is implied

*Ref.  
may 1930*

the superior worth of church music. Church music is an art and art is the representation of the beautiful. The essence of the beautiful does not consist exclusively in exterior perfection. To beauty of form there must be joined a concept, an idea; in a word, the sensible is but the exterior form for the idea. It is an exigency of man's dual nature that artistic beauty should have an ideal content. Form directs itself to the senses; the content, to the mind. God is the most sublime and worthy object of man's mental activity: He is the source of all truth, the very principle and essence of goodness, infinite beauty itself. By as much as a form of artistic activity approaches a representation of this eternal beauty, it becomes elevated to a higher plane of excellence. And it is precisely church music that is devoted to this sublime object.

What is more particularly the object of church music? Church music is so frequently taken to be an end in itself. To this wrong view are traceable all the other errors of which I am yet to speak. The music of the Church, more than any other style of music, is distinguished by its character of service just because it is artistic activity devoted to the representation of divine beauty. In particular, then, its object is threefold. In the first place, church music should set forth the liturgical text in "intensified speech" as vividly, truthfully, and becomingly as possible, investing the dogmatic truths, moral reflections, and historical facts, as it were, with a garb of beauty, thus conveying them impressively to the minds of the faithful who listen. Next, church music should assist the faithful in their prayer, help them lay aside and forget things of a worldly nature, quiet, purify, and ennoble their minds, infuse into their hearts a spirit of devotion,—in a word, lead them to God. This implies, of course, that church music ought not to be of such a kind as to disturb or distract the faithful in their prayers. A third feature of church music is what the Church calls *ministerium vocis*, the service of the voice, because the primary purpose of church music is to serve the glory of God.

Now I have set myself the task of showing that church music is able to realize this threefold object; I shall also point out the means whereby this object may be attained.

That it is possible for church music to meet the first class of requirements, will not be questioned by anyone who is aware of the power and influence of art-song and good program music. "The art of the church composer," says d'Ortigue, "may prove a veritable sermon, like unto the preaching of the apostles and prophets."

The means for producing this effect must be sought in the individual ability and endowment of the composer. Needless to say, the latter must understand his text, correctly grasp its liturgical import, in brief, feel and pray the text before proceeding to embody it in tone. For only what comes from the heart, speaks to the heart. But this individual text—interpretation is also bound by a restriction. It must be intelligible to the generality of hearers possessed of sound judgment and healthy sentiment and in no wise should it run counter to what they instinctively feel to be right and proper. A plaintive *Gloria* or a joyous cry for mercy, for instance, would be wholly unthinkable.

The second object of church music, i.e. the influence it should have upon the praying congregation, seems far more difficult of fulfillment. St. Justin holds that church music "kindles in the soul an ardent desire for what is extolled in the hymns," that "it quells the rebellious impulses of the senses, gives courage amid vicissitudes to the one engaged in virtue's struggle, and proves a salutary aid to devotion." According to Dante, music is the most immaterial and ethereally incorporeal of all the arts and hence most suited to assuage the torment of the senses and to strip worldly errors of their fascination in order to lead the soul through the various purifying stages to the Divinity. Palestrina's friend, St. Philip Neri, counts music among the most efficacious means by which to penetrate hearts that have become hardened by vulgar desires and worldly passions. And the German idealistic school and also Carlyle proclaim music to be the best medium for depicting visions of the Infinite. Church music, this most spiritual of the arts, more than any other art brings us in touch with the Divinity and gives expression in chastened form to our religious sentiments which are in themselves so vague, so restrained, and beclouded owing to the sensual element in our nature. Of this we need no proof; we feel it to be so. Church music, so Guisepppe Mozzini tells us, has its home in the Infinite and therefore tends towards the Infinite; hence also it is able to lead us to the Infinite. Great thinkers are the intellectual resumé of great nations and of entire epochs of time. And so we conclude that this purifying, ennobling, religious virtue has everywhere and at all times been attributed to music. The means required to make the exercise of this power possible are implied in the demand that church music should help us lay aside and forget things of a worldly nature and that it should quiet and refine our minds. This end is attained not only by soberness and spirituality of musical ideas and by

passionless forms, but also by well selected harmonies and the use of simple means of expression. The pure and devout lines of Gregorian melody eschew even the third and the leading note and seem to recoil from an accompanying chord of the seventh as being too soft and sensuous.\* Though the Gregorian melodies are of imperishable beauty, they are composed of the simplest elements and are thus able to produce an effect at once chaste and religious.

Among the various means of expression which the composer has at his disposal for portraying human emotions, the human voice is, of course, preeminent. And of all classes of voices none is so adapted to the religious atmosphere of the church as the clear and unaffected voice of the boy. Tremulous and strongly dramatic voices are out of place in the church choir. Of all instruments the organ is the most suitable for playing accompaniments, preludes, and interludes in church; not only is it the most impersonal and hence dispassionate of instruments, but its tone also has that peculiar soothing effect which is so desirable a feature of church music.

A composer who is willing to restrict himself in his musical invention and to content himself with the simple means of expression pointed out above, need have no fear that anything of a worldly strain will ever inject itself into his music.

(To be continued.) *Page 33*

*first note*  
\*This view may be explained in part by the fact that this article was written before the publication of some of our reputedly "model" accompaniments of plain chant.—The Translator.

### Die Heilkraft Der Musik.

Mit Vorliebe erzählen die Alten von den musikalischen Wunderkuren des Pythagoras. Auch Kirchenschriftsteller der ältesten Zeit weisen gerne auf die Wirkungen hin, welche Davids Saitenspiel auf Saul ausübte. Der Choraltheoretiker Johannes de Muris (Gerbert Script. III, 195) nennt die Musik ein Urzweimittel und spricht von ihren wunderbaren Wirkungen namentlich auf Melancholische und Trübsinnige. Bis in die neuere Zeit ist diese Kraft der Musik wiederholt geschildert worden. J. G. F. Franz veröffentlichte 1770 eine "Abhandlung von dem Einfluss der Musik in die Gesundheit der Menschen." Dasselbe

Thema behandelt W. Bauer 1836. Am weitesten geht wohl Peter Lichtenthal, der in seinem 1807 zu Wien erschienenen Buch "Der musikalische Arzt" die Musik *sogar gegen die Dummheit* als wirksamstes Mittel preist. — Haben wir es in den oben angeführten Fällen meist mit Andeuten zu tun, so verdienen die Erfolge, welche die "Ting Tin Guild" in London, mit Zuhilfenahme von Musik und Rhythmus bei der Behandlung von Lähmungen in jugendlichem Alter erzielt hat, volle Beachtung. *Miss Hawthorne*, die Begründerin dieses Instituts, schreibt: "Das Geheimnis unserer Heilmethode besteht darin, dass wir den Kranken auf dem ihm am meisten zusagenden Wege ermuntern, seine Glieder zu benützen und so die gelähmten Muskeln und Nerven zu stärken. Die Musik verhindert, dass das Interesse der Patienten an den Uebungen erlahmt und sie der Behandlung überdrüssig werden." An einem sechsjährigen Knaben mit einem völlig gelähmten Arm versagten Massage und elektrische Behandlung. Man gab ihm eine Trommel, die von dem Kleinen bald auch mit dem kranken Arm bearbeitet wurde, und jetzt ist dieser fast so stark und beweglich wie der gesunde. Ein zehnjähriges Mädchen mit gelähmtem rechtem Arm und rechten Bein, mit zum Teil gelähmten Brust- und Zungenmuskeln, so dass es nur sehr schwer sich verständlich machen konnte, musste Singübungen machen. Eine hölzerne Klapper und eine Glocke, welche das Mädchen mit dem gelähmten Bein und Arm nach dem Takt eines auf dem Klavier vorgetragenen Musikstückes zum Tönen bringen musste, dienten zu gymnastischen Uebungen. Das Mädchen, das auch geistig zurückgeblieben war und wegen seines elenden Zustandes vor drei Jahren von einem grossen Londoner Hospital ausgeschlossen wurde, sieht jetzt normal aus, singt mit einer reichen vollen Stimme und springt sogar Seil. Ein an beiden Beinen gelähmtes Kind musste, auf einem niederen Schemel sitzend, sich bemühen, beide Beinchen nach dem Takt eines flotten am Klavier gespielten Marsches zu bewegen. So wurde das Interesse an den Uebungen "spielend" wach erhalten.

#### CORRIGENDA.

In der letzten Musikbeilage Seite 38, 3. Notenlinie, soll der I. Tenor eine halbe Note c statt 2 Viertelnoten c d singen.

Seite 42, 3. Notenlinie, 1. Takt, sollen die 2 Noten e im I. Tenor *Achtel-* statt Viertelnoten sein.

Seite 48, 5. Notenlinie, 1. Takt, muss die zweite Note im II. Tenor c statt d sein.

Seite 37, letzte Linie der Orgelbegleitung, sollen bei den Worten "in Judaeam" im Alt zwei Viertelnoten c f statt der halben Note f, und im Tenor zwei Achtelnoten f a statt c a stehen.



